

A L J O S C H A

U R P F L A N Z E



Vorwort

Der Universalist Goethe hat von Museen gefordert, das Vorhandene nicht »als fertig und abgeschlossen« anzusehen. In seiner Schrift »Winckelmann und sein Jahrhundert« (1805) meinte er: »Rüstkammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges; man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst, wie im Leben, kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei.«

Ein Museum sollte also in Bewegung bleiben – und ein ausgezeichnetes Beispiel für eine solche Mobilität ist die Installation des Künstlers Aljoscha in der ständigen Ausstellung des Goethe-Museums. Dieser Zuwachs ist inspiriert von Goethes Morphologie, seiner bis heute einflussreichen Gestaltlehre. Gibt es eine Urpflanze? Was Goethe 1786 erwog, hat man im 19. Jahrhundert als Pflanzenmonstrum missverstanden, das alle Merkmale eines vegetativen Gewächses in sich vereinen sollte. Dabei ist Goethe selbst sehr schnell zu einer Typusidee fortgeschritten und hat die Urpflanze im Weiteren gemieden. Aljoscha hingegen zeigt uns ein solch mögliches Gewächs, er schreitet aber nicht zurück zur rationalistischen Vorstellung einer allgemeingültigen Pflanze, sondern präsentiert eine erdachte Konstruktion, die an eine organische Form erinnert: eine luftige, transparente, sich vielfältig spiegelnde Ausfaserung, die den Museumsraum erkundet und einzelne farbige Blüten in ihn ausstreckt. Diese Form hat Potentialität in sich, vielleicht wird es dieses Gewächs einmal geben, in welchem Bereich auch immer. Eine solche Pflanze lässt sich nur luftig denken.

So mag das Kunstwerk auch gleichzeitig eine Vorstellung von Goethes Morphologie vermitteln; dem Autor war vor allem die organische Natur dadurch gekennzeichnet, dass »nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke« (»Zur Morphologie«). Für die Annäherung an die Natur bedarf es deswegen auch der Mobilität des Betrachters: »Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie uns vorgeht«.

Die erforderliche Bildsamkeit sollte aber auch der Kunst gelten: Die phantastische Form Aljoschas erkundet einen Raum mit historischen und mythologischen Artefakten, schafft darin neue Beziehungen. Giuseppe Vasis großes Kupferstichpanorama der Stadt Rom erinnert daran, dass Goethe seine Überlegungen zur Metamorphose der Pflanzen in Italien entwickelt hat; die »ewige Stadt« selbst ist ein Beispiel für eine fast organische Schichtung verschiedener historischer Zeiten. Aljoschas Form umspielt auch den Ilioneus, den Abguss einer römischen Marmor-

statue, die Goethe 1829 von dem bayrischen König Ludwig I. als Geschenk erhalten hat. Ilioneus ist mehr als ein junger Mann von schöner Gestalt. Der Torso, nach rechts gedreht und geduckt, erinnert an ein Massaker in der antiken Mythologie. Ilioneus ist der jüngste Sohn der Niobe, den Apoll mit unsichtbarem Pfeil tötet – eines von 14 Kindern, die der Gott und seine Zwillingsschwester Artemis wegen einer Verfehlung der Mutter erbarmungslos abschlachten. Der Mythos wurde von Ovid in seinen »Metamorphosen« wirkungsmächtig gestaltet. Das Italien-Oval ergänzt diese Szene aus der gewalttätigen Antike durch den Abguss einer griechischen Grabstele, die Goethe in Verona gesehen hat: Sie zeigt den jungen Gaius Silios Bathyllos zwischen seinen Eltern.

Für Goethe gehörten Geschichte, Gewalt, Leid und Tod zu den Umgebungsbedingungen der Gestaltbildung. Aljoschas potentielle Form umspielt sie in einer Weise, wie der Klassiker auch seine Gedichte konzipiert hat: als bewegliche Gebilde, die, sich wiegend zwischen hüben und drüben, in wechselseitigen Spiegelungen immer neue Erfahrungen möglich machen. Goethe selbst hat 1786 erwogen, mit kombinatorischer Phantasie auch mögliche Pflanzen zu ersinnen; ob er heutzutage versucht hätte, Organisches mit den Mitteln synthetischer Biologie zusammenzubauen? Er hatte Interesse daran, »der organisch-chemischen Operation des Lebens« beizukommen, wie er am 21. Januar 1832, kurz vor seinem Tode, schrieb; in seine letzten Jahre fiel ein Dammbbruch der Biochemie, als nämlich 1828 der Biologe Friedrich Wöhler Harnstoff ohne Zuhilfenahme einer organischen Substanz synthetisch herstellte.

Es spricht einiges dafür, dass Goethes Naturverständnis nicht nur stete Beweglichkeit, sondern auch Haltepunkte vorsah. In seinem Hauptwerk »Faust« lässt er ein künstliches Menschlein von einem nachgeordneten Schüler in einer Phiole fabrizieren, den »Menschenstoff gemächlich componiren«. Dieser Homunculus wird dann aber dem Meer überantwortet, wo er sich »nach ewigen Normen, durch tausend, abertausend Formen« regen soll. Aljoschas Urpflanze regt sich auch in vielen Formen und hätte Goethe so erfreut wie die *Bignonia radicans*, die Trompetenblume, die er 1786 im Botanischen Garten von Padua erblickte: »eine rankende Pflanze, welche sich in's Unendliche fortzusetzen die Neigung zu haben scheint«, die aber nicht durch Gerüste genötigt werden dürfe.

Christof Wingertzahn
Direktor des Goethe-Museums Düsseldorf

Das »wunderlichste Geschöpf von der Welt« – die Urpflanze

Barbara Steingießer

»Natur und Kunst sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden [...].«¹

»Glückliches Ereigniß« nennt Goethe im Rückblick sein Zusammentreffen mit Friedrich Schiller bei einer Versammlung der Naturforschenden Gesellschaft in Jena am 20. Juli 1794 und das anschließende Gespräch, das sich um die ›Urpflanze‹ rankte. Goethe wusste, dass er seinen botanischen Studien in Italien die nähere Verbindung mit Schiller verdankte, weil die Diskussion darüber endgültig die Missstimmung beseitigte, die ihn viele Jahre von Schiller ferngehalten hatte. Ein Glücksfall war dieser Gedankenaustausch auch für die deutsche Geistesgeschichte, denn in ihm wurzelte – trotz unterschiedlicher Ansichten – das fruchtbringende Bündnis der beiden Dichter.

Goethe erinnert sich, wie die Unterhaltung mit Schiller draußen auf der Straße fortgesetzt wurde: »Wir gelangten zu seinem Hause, das Gespräch lockte mich hinein; da trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor, und ließ, mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit großer Theilnahme [...]; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: ›Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.‹ Ich stutzte [...] und versetzte: ›Das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.«²

In einem Brief an den norwegischen Naturforscher und Philosophen Henrich Steffens vom Mai 1801 schreibt Goethe über den Zusammenhang zwischen Erfahrung und Idee: »[...] daß aber beym Anschauen der Natur Ideen geweckt werden, denen wir eine gleiche Gewißheit als ihr selbst, ja eine größere zuschreiben [...], darüber scheint man nur in einem kleinern Zirkel sich zu verstehen.« Und er fügt hinzu: »Zur Zeit da ich den für mich einzig möglichen Weg die Natur zu studiren einschlug fand ich mich in der weiten Welt ganz allein [...].«³

Im März 1832 schließlich, wenige Tage vor seinem Tod, formuliert Goethe die Erkenntnis, dass es ein großes Problem der Naturwissenschaft sei, das Erforschte in Worte zu fassen. Er schreibt: »Die Sprache ist nicht auf alles eingerichtet und wir wissen oft nicht recht, ob wir endlich sehen, schauen, denken, erinnern, phantasieren oder glauben.«⁴ Jedes dieser Wörter kann – je nach Kontext – unterschiedlich gedeutet werden, so auch die ›Urpflanze‹, die Goethe 1787 in Italien erstmals erwähnte. Für ihn ist sie das Idealbild, das Muster, das alle Merkmale einer typischen Pflanze aufweist.

Anders als man beim ersten Blick auf das Wort annehmen könnte, ist es hier also keineswegs evolutionsgeschichtlich zu verstehen. Goethe meint mit diesem Begriff nicht etwa ein urzeitliches Gewächs, aus dem sich nach und nach alle gegenwärtig lebenden Pflanzenarten entwickelt hätten. Weil Goethes ›Urpflanze‹ also nicht der Vergangenheit angehört und auch nicht unserem Erdzeitalter – der Dichter fand sie niemals in der realen Natur –, verwundert es nicht, dass sich nun ein Utopist ihrer angenommen hat.

Der in Düsseldorf lebende ukrainische Künstler, der sich nur ›Aljoscha‹ nennt, hat sich mit einer Stilrichtung, für die er die Bezeichnungen ›Bioismus‹ oder ›Bio-Futurismus‹ verwendet, der Zukunft verschrieben. Inspiriert von den jüngsten Erkenntnissen der Synthetischen Biologie lässt er aus Acrylglas und Acrylfarbe bizarre, filigrane Gebilde von fremder Schönheit wachsen. Die biomorphen Strukturen, die in organischen Systemen miteinander vernetzt zu sein scheinen, versteht er als Modelle künftiger Lebensformen. Für Aljoscha ist die ›Urpflanze‹ in der Natur sehr wohl vorhanden, »nur nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft«. Sie ist für ihn Ansporn, etwas Neues zu erfinden, etwas – wie er es nennt – »Superorganisches mit vegetativer Anmutung«⁵.

Als Goethe drei Jahrzehnte nach seiner Rückkehr die »Italiänische Reise« niederschrieb, verwendete er das Wort ›Urpflanze‹ in seinen naturwissenschaftlichen Studien längst nicht mehr. Daher bezeichnet er die Annahme ihrer realen Existenz in der Reisebeschreibung als »alte Grille«⁶, womit er durchblicken lässt, dass die Suche nach ihr doch ein sehr sonderbarer, ja schrulliger Einfall gewesen sei. So schreibt er auch in einem Brief von 1816 an den Botaniker und Naturphilosophen Christian Gottfried Nees von Esenbeck: »In den Tagebüchern meiner Italiänischen Reise, an welchen jetzt gedruckt wird, werden Sie, nicht ohne Lächeln, bemerken, auf welchen seltsamen Wegen ich der vegetativen Umwandlung nachgegangen bin; ich suchte damals die Urpflanze, bewußtlos, daß ich die Idee, den Begriff suchte wonach wir sie uns ausbilden könnten.«⁷

Inzwischen wusste Goethe, dass er die Urpflanze in der Natur niemals finden würde, denn – so in seinen Schriften »Zur Morphologie«: »Das Einzelne kann kein Muster vom Ganzen sein, und so dürfen wir das Muster für alle nicht im Einzelnen suchen. Die Classen, Gattungen, Arten und Individuen verhalten sich wie die Fälle zum Gesetz; sie sind darin enthalten, aber sie enthalten und geben es nicht.«⁸

In Italien hingegen hatte Goethe noch fest daran geglaubt, dass er »als Naturschauer«⁹ in der üppigen und artenreichen Vegetation des Südens fündig werden würde. »Unter diesem Himmel kann man die schönsten Beobachtungen machen«¹⁰, schreibt er an Charlotte von Stein und so meint er auch, die Urpflanze dort zu entdecken: »Eine solche muß es denn doch geben! Woran würde ich sonst erkennen, daß dieses oder jenes Gebilde eine Pflanze sei, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet wären.«¹¹ Ohne das Wort ›Urpflanze‹ zu nennen, hatte Goethe schon vor seinem Aufbruch nach Italien Charlotte von Stein gegenüber erklärt, warum

es sich dabei handelte: »[...] es ist kein Traum keine Phantasie; es ist ein Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das mannigfaltige Leben hervorbringt.«¹²

Als Ergebnis seiner botanischen Studien in Italien gelangte Goethe von der Annahme einer ›Urpflanze‹ als Musterbeispiel für alle Pflanzen zu seiner Metamorphosenlehre, die das Augenmerk auf die Bildung und Umbildung des einzelnen Pflanzen-Individuums richtet. Hier hat er sein Urphänomen gefunden, jedoch nicht mehr als ganze Pflanze, sondern als Blatt, das er als Ur-Organ für die Entwicklung aller Pflanzenteile während der Ontogenese der Pflanze versteht.

So schreibt Goethe: »In Sicilien, umgeben von einer ganz neuen Pflanzenwelt, Aufmerksam auf neue Gestalten, erhob ich mich von dem beschränkten Begriff einer Urpflanze zum Begriff und, wenn man will, zur Idee einer gesetzlichen, gleichmäßigen, wenn schon nicht gleich gestalteten Bildung und Umbildung des Pflanzenlebens von der Wurzel bis zum Samen.«¹³ Und weiter: »Es war mir nämlich aufgegangen, daß in demjenigen Organ der Pflanze, welches wir als Blatt gewöhnlich anzusprechen pflegen, der wahre Proteus verborgen liege, der sich in allen Gestaltungen verstecken und offenbaren könne. Vorwärts und rückwärts ist die Pflanze immer nur Blatt, mit dem künftigen Keime so unzertrennlich vereint, daß man eins ohne das andere nicht denken darf.«¹⁴

Weil Pflanzen – wie alle lebendigen Wesen – einer kontinuierlichen Entwicklung unterworfen sind, können sie – je nach Wachstumsphase – auch völlig unterschiedliche Erscheinungsbilder haben. Daher reicht es nicht aus, ihre Gestalt zu einem einzigen Zeitpunkt zu beschreiben. Man muss Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Pflanze zugleich im Blick haben.

Das wiederum stellt jemanden, der es wie Goethe gewohnt ist, mit den »Augen des Geistes«¹⁵ zu sehen und nicht zwischen Anschauen und Denken zu unterscheiden, vor ein großes Problem. Goethe erläutert dieses Dilemma wie folgt: »Die Schwierigkeit Idee und Erfahrung mit einander zu verbinden erscheint sehr hinderlich bei aller Naturforschung: die Idee ist unabhängig von Raum und Zeit, die Naturforschung ist in Raum und Zeit beschränkt; daher ist in der Idee Simultanes und Successives innigst verbunden, auf dem Standpunct der Erfahrung hingegen immer getrennt, und eine Naturwirkung die wir der Idee gemäß als simultan und successiv zugleich denken sollen, scheint uns in eine Art Wahnsinn zu versetzen. Der Verstand kann nicht vereinigt denken was die Sinnlichkeit ihm gesondert überlieferte, und so bleibt der Widerstreit zwischen Aufgefaßtem und Ideirtem immerfort unauflös't.«

Am Ende dieser Überlegungen bietet sich Goethe nur der Ausweg, »in die Sphäre der Dichtkunst« zu »flüchten«¹⁶. Hier zeigt sich nach seinem Verständnis von Wissenschaft als Kunst die Nähe zur schöpferischen Tätigkeit. Und vielleicht bietet die Kunst mit ihren geheimnisvollen Offenbarungen die ersehnte Lösung.

Ohne eine »exakte sinnliche Phantasie«, die den analytischen Blick des Wissenschaftlers mit der Kreativität des Künstlers verbindet, ist nach Goethes Verständnis »keine Kunst denkbar«¹⁷. In den Schriften »Zur Morphologie« erläutert er diesen Zusammenhang genauer: »Es hat sich [...] auch in dem wissenschaftlichen Menschen zu allen Zeiten ein Trieb hervorgethan die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen [...] und so das Ganze in der Anschauung gewissermaßen zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstribe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden.«¹⁸

»Ich denke«, schreibt Goethe, »Wissenschaft könnte man die Kenntniß des Allgemeinen nennen, das abgezogene Wissen; Kunst dagegen wäre Wissenschaft, zur That verwendet; Wissenschaft wäre Vernunft und Kunst ihr Mechanismus, deßhalb man sie auch praktische Wissenschaft nennen könnte.«¹⁹

Auch für Aljoscha beginnt die Kunst da, wo die Wissenschaft endet. Er sagt: »[...] für mich bildet die Kunst die höchste Form der Wissenschaft.«²⁰ Und obwohl auch bei Aljoscha – wie Goethe es formuliert – das »wissenschaftliche Verlangen« mit dem Kunsttrieb »zusammenhängt«, so ist dieser Kunsttrieb bei ihm jedoch kein »Nachahmungstrieb«. Seine Kunst ist weder eine mimetische noch eine abstrakte, sondern eine rein schöpferische. Aljoscha ahmt die Natur nicht nach und er abstrahiert nicht von ihr, vielmehr entwickelt er experimentierend neue, künstliche Organismen.

Wenn Aljoscha in dem Interview im vorliegenden Ausstellungskatalog von einem pflanzlichen »Nervensystem«²¹ spricht, mag man an die Installation »Das vegetative Nervensystem«²² denken, die das Schweizer Künstlerpaar Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger 2006 in der Kuppel des Düsseldorfer »Kunstpalaestes« aufgehängt hat. Doch anders als Steiner, Lenzlinger und andere Künstler der Bio Art verwendet Aljoscha in seinen Werken keine natürlichen Pflanzenteile, keine Fundstücke aus Flora und Fauna und auch keine vorgefertigten Objekte.

Was seine Kunstrichtung von anderen unterscheidet, definiert Aljoscha wie folgt: »Bioism ist mein persönliches Statement und Manifest. Die ästhetischen Merkmale des Bioismus lösen zwar eine Flut an Assoziationen im Bereich der Natur, Biologie und Organik aus, besitzen jedoch keine konkreten Vorbilder in der Umwelt. Denn es handelt sich um eine konzeptuelle und gestalterische Neuschöpfung ebenso wie um eine biofuturistische Neukunstausrichtung. Der Bioismus dient als utopisches Modell von neuartigen, erdachten Lebensformen. Hier wird »die Erfindung von der Form als Wesen« manifestiert, womit nicht nur neue, auratische und singuläre Ästhetiken, sondern eine vollkommen neue zukunftsweisende Gesamtidentität erschaffen wird.«²³

Den Gedanken, dass Kunst, wenn sie wahrhaft kreativ sein will, sich nicht von der Vorstellung einer abgeschlossenen Schöpfung einschränken lassen sollte, äußerte schon Paul Klee. Weil auch er den schöpferischen Menschen zunächst als Wissenschaftler und Philosophen versteht, der, bevor er selbst produktiv wird, die Natur erforscht hat, kann er über den Künstler sagen: »So besieht er sich die Dinge, die ihm die Natur geformt vor Augen führt mit

durchdringendem Blick. Je tiefer er schaut, desto leichter vermag er Gesichtspunkte von heute nach gestern zu spannen. Desto mehr prägt sich ihm an der Stelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis ein. Er erlaubt sich dann auch den Gedanken, daß die Schöpfung heute kaum schon abgeschlossen sein könne, und dehnt damit jenes welterschöpfende Tun von rückwärts nach vorwärts. Der Genesis Dauer verleihend.«²⁴

Diese Überlegungen führen zurück zu Goethe, der es im Überschwang der Italienreise auch bei seiner Urpflanze nicht bei einer bloßen Idee belässt, sondern das Gedankenexperiment wagt, er könne mit ihr als Bauplan neue Pflanzen ersinnen. So schreibt er in einem Brief aus Rom an Charlotte von Stein: »Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt über welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins unendliche erfinden, die konsequent seyn müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existiren, doch existiren könnten und nicht etwa mahlerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Nothwendigkeit haben.«²⁵

Goethe hatte seine Urpflanze im Gespräch mit Schiller mit einigen »charakteristischen Federstrichen« auf Papier sichtbar werden lassen, Aljoschas Urpflanze dagegen ist der Zweidimensionalität entwachsen. Der Künstler ließ sich von den Krusten aus Acrylfarbe, die sich beim Trocknen auf der Palette bildeten, dazu inspirieren, die pastose Farbe auch gezielt in die dritte Dimension zu führen und daraus Pinselstrich für Pinselstrich stachelige Strukturen aufzubauen.

So hat er im Italien-Oval des Goethe-Museums Düsseldorf, wo sie sich scheinbar schwerelos in himmelblaue Höhen erheben kann, eine geheimnisvoll wuchernde Installation geschaffen, die phantastische Blüten treibt. Eine Plastik, die biomorph und künstlich zugleich ist, die filigran ist und monströs, fließend und spröde, schön und bizarr. Die ausladenden und dennoch fragilen Acrylglas-Blätter erinnern in ihrer kristallinen Transparenz an wundersam in den Raum hineingewachsene Eisblumen. Sie bleiben jedoch nicht starr, sondern werden von jedem Luftzug sanft bewegt.

Während die Lindenbäume vor dem Fenster bei der Eröffnung der Installation im Januar noch kahl sind, zeigt sich Aljoschas Urpflanze bereits in voller Blüte. Ihre Ausläufer scheinen beim Blick des Betrachters in den Hofgarten mit dem Rankenwerk am Balkongeländer des Rokokoschlusses zu verwachsen. Ihre Wurzeln, zwischen denen Aljoscha den Abguss des von Ovids »Metamorphosen« inspirierten antiken Torsos des Ilioneus knien lässt, führen von der antiken Kunst, mit der sich Goethe in Italien befasste, über die Goethezeit und die Gegenwart hinaus in eine ferne Zukunft.

Hier enden – wie im Gespräch zwischen Goethe und Schiller über die von ersterem skizzierte Urpflanze – die Möglichkeiten der Beschreibung. Denn, so Goethe: »Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut,

empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen [...] mit Worten ausgesprochen werden.«²⁶

Kunst kann ihrem Schöpfer und den Betrachtern Glücksmomente bescheren. Der Künstler Aljoscha glaubt darüber hinaus, dass die Biotechnologie eines Tages in der Lage sein wird, den Menschen dauerhaft vom Leid zu befreien. Auch unter diesem Gesichtspunkt ist es nur ein kleiner Schritt von dem Gespräch zwischen Goethe und Schiller über die Urpflanze als »Glücklichem Ereigniß« bis zu Aljoschas Kunst als »Biologie des Glücks«²⁷.

¹ Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen [Weimarer Ausgabe]. I. Abteilung: Goethes Werke. 55 Bde. Weimar 1887–1918. – II. Abteilung: Goethes Naturwissenschaftliche Schriften. 13 Bde. Weimar 1890–1904. – III. Abteilung: Goethes Tagebücher. 15 Bde. 1887–1919. – IV. Abteilung: Goethes Briefe. Bd 1–50. Weimar 1887–1912; Bd 51–53: Nachträge und Register zur IV. Abteilung: Briefe. Hrsg. von Paul Raabe. München 1990 [im Folgenden zitiert: WA mit angefügter Band- und Seitenzahl]. Gedichte. Bd 14, S. [129].

² Goethe: Glückliches Ereigniß. WA II 11, [13]–20; hier: S. 17–18.

³ Goethe: Brief an Henrich Steffens, 29.5.1801. WA IV, 15, 234–235; hier: S. 235.

⁴ Goethe: Brief an den Grafen Kaspar v. Sternberg, 15.3.1832. WA IV 49, 268–272; hier: S. 271–272.

⁵ Aljoscha im Interview mit der Autorin im vorliegenden Katalog, S. 13–14; hier: S.13.

⁶ Goethe: Italiänische Reise. Palermo, 17.4.1787. WA I 31, 147–148; hier: S. 147.

⁷ Goethe: Brief an Nees v. Esenbeck, Mitte August 1816? WA IV 27, 144–145; hier: S. 144.

⁸ Goethe: Vorträge, über die drei ersten Capitel des Entwurfs einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie. II. Über einen aufzustellenden Typus zu Erleichterung der vergleichenden Anatomie. WA II 8, 70–77; hier: S. 73.

⁹ Goethe: Brief an Schiller, 28.6.1798, WA IV 13, 195–197; hier: S. 197.

¹⁰ Goethe: Brief an Charlotte v. Stein aus Rom, 8.6.1787. WA IV 8, 229–233; hier: S. 232.

¹¹ Goethe: Italiänische Reise. Palermo, 17.4.1787. WA I 31, 147–148.

¹² Goethe: Brief an Charlotte v. Stein, 9. / 10.7.1786. WA IV 7, 239–243; hier: S. 242.

¹³ Goethe: Der Verfasser theilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit. Paralipomena 43. WA II 13, 39–43; hier: S. 41.

¹⁴ Goethe: Italiänische Reise. Neapel, 17.5.1787. WA I 32, 43–44; hier: S. 44.

¹⁵ Z. B. Goethe: Über den Ausdruck Porphyrtig. WA II 10, [7]–18; hier: S. 12.

¹⁶ Goethe: Bedenken und Ergebung. WA II 11, [56]–57; hier: 57.

¹⁷ Goethe: Rezension von: Ernst Stiedenroth. Psychologie zur Erklärung der Seelenerscheinungen. Erster Theil. Berlin 1824. WA II 11, [73]–77; hier: S. 75.

¹⁸ Goethe: Zur Morphologie. Die Absicht eingeleitet. WA II 6, [8]–15; hier: S. [8]–9.

¹⁹ Goethe: Maximen und Reflexionen über Literatur und Ethik. WA I 42 II, 200.

²⁰ The Gates of the Sun and the Land of Dreams. Aljoscha im Interview mit Antonia Lehmann-Tolkmitt (März 2017). In: Ute Eggeling / Michael Beck / Stefan Schweizer (Hrsg.): Aljoscha. The Gates of the Sun and the Land of Dreams. Ausst.-Kat. Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf 2017, und Beck & Eggeling International Fine Art, Düsseldorf 2017. S. [16]–[17]; hier: S. 16.

²¹ Aljoscha im Interview mit der Autorin im vorliegenden Katalog, S. ##-##; hier: S. ##.

²² Vgl. Beat Wismer (Hrsg.): Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger. Das vegetative Nervensystem. Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2008.

²³ Aljoscha im Gespräch mit Thomas Häusle und Herta Pümpel. In: Thomas Häusle (Hrsg.): Aljoscha: {Eine Biologie des Glücks}. Ausst.-Kat. Kunstraum Dornbirn 2017–2018. Wien [2018]. S. 19–35; hier: S. 23.

²⁴ Paul Klee: Über die moderne Kunst. Bern 1945. S. 43.

²⁵ Goethe: Brief an Charlotte v. Stein aus Rom, 8.6.1787. WA IV 8, 229–233; hier: S. 232–233.

²⁶ Goethe: Über Laokoon. WA I 47, [97]–117; hier: S. [101].

²⁷ Vgl. Thomas Häusle (Hrsg.): Aljoscha: {Eine Biologie des Glücks}. Ausst.-Kat. Kunstraum Dornbirn 2017–2018. Wien [2018].





Aljoscha im Interview über die »Urpflanze«

Barbara Steingießer

Frage: Wie kamen Sie auf die Idee, eine temporäre Installation im Goethe-Museum anzubringen?

Aljoscha: Goethe, als einer der Begründer der Morphologie, hat Vergleiche und Systematisierungen zur biologischen Methode und bioethischen Denkweise entwickelt. Sein »Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären« ging über in die Metamorphosenlehre und ist immer wieder an dem »fehlenden Glied« gescheitert. Glücklicherweise ist dieses »fehlende Glied« immer vorhanden, nur nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft. Und eben diese mögliche Gegenüberstellung von Biofuturismus und Gedanken aus einer scheinbar theoretischen Sackgasse erschien mir besonders reizvoll, um etwas Neues, Superorganisches mit vegetativer Anmutung zu kreieren.

Frage: Meinen Sie mit dem »fehlenden Glied« die Urpflanze, die Goethe in Italien in der realen Natur gesucht und dann doch nicht gefunden hat?

Aljoscha: Allgemein gesehen, ja. Obwohl natürlich »The Missing Link« immer noch ein verbreiteter Begriff in den evolutionstheoretischen Wissenschaften ist, wie zum Beispiel im Fossilbericht oder der Anthropogenese, wo mittlerweile Tausende solcher fehlenden Mosaik-Elemente gefunden wurden. In der Genetik sind solche unbekannteren Übergangsreihen von Mutationen von sehr großem Interesse, da sie theoretisch als biochemische Katalysatoren die sprunghafte Geschwindigkeitsbeschleunigung der Evolution bei bestimmten Spezies erklären können. – Warum suchte Goethe überhaupt nach diesem »fehlenden Urglied« der Botanik? Ich nehme an, weil es für den damaligen Wissensstand ebenfalls eine erfolgreiche Gedankenmutation war.

Frage: Wann und wo sind Sie zum ersten Mal auf Goethes »Urpflanze« gestoßen?

Aljoscha: Obwohl meine erste Auseinandersetzung mit Goethe als Dichter während meiner Schulzeit in der Sowjetunion geschah, kam die Erkenntnis, dass dieser Universalgelehrte auch ein Botaniker war, erst hier in Düsseldorf vor circa zehn Jahren. Damals bereitete ich meine erste Bioismus-Publikation vor und recherchierte intensiv über historische Utopien an Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft.

Frage: Was fasziniert Sie an Goethes Urpflanze?

Aljoscha: Eine Blume gefüllt mit Wasser – das ist eine visuelle Idee von Goethes Urpflanze, welche ich als traumhafte und ephemere Abstraktion in mir während eines längeren Zeitraums

aufgebaut habe. Die idealistische Morphologie ist als Versuch durch eine fließende Auffassung und Formwahrnehmung nur als vorübergehendes Gedankenkonstrukt möglich, welches durch tatsächlich lebendige Substanz immer wieder verändert und umgestaltet wird. Unsere abstrakten ›Typus-Systeme‹ sind von Grund auf utopischer Natur. Unsere Konzepte von idealen Verbindungen zwischen unzähligen lebendigen Systemen sind nur gedankliche Momentaufnahmen von ständig abweichenden und sich verändernden Mutationen. Deshalb musste diese Urpflanze unfassbar, fließend und ephemere sein.

Frage: Wie haben Sie die Idee von Goethes Urpflanze in Ihrer Installation umgesetzt?

Aljoscha: Jede Pflanze ist ein Organismus mit einem etwas anderen, aber vorhandenen Nervensystem. Allen Organismen liegt ein universelles Prinzip einer größtmöglichen Abweichung und Veränderung zugrunde. Nur dank dieses Urmechanismus sind wir alle als Höhepunkte der Evolution zu betrachten. Diese fernen Spannweiten zwischen unbekanntem transzendenten Formen versuchte ich in einer Synthese durch eine scheinbare Verästelung aus farblosem Polymethylmethacrylat, bekannter unter dem umgangssprachlichen Namen Acrylglas, zu verbinden. Ihre transparenten gefäßartigen Körper, mit irregulär ausgefranzten Rändern und äußerst komplex ineinander verschlungenen konvexen und konkaven Flächen, bieten aus jedem Blickwinkel völlig neue, unerwartete Ansichten. Wie Exemplare einer bislang unbekanntem Alien-Spezies wirken sie gallertartig amorph, fast schwerelos und wie von äußerem Druck verformt. Wie eine Blume, vibrierend in Wasserströmen.

Frage: Wie Sie vom Malen mit Acrylfarbe auf die dreidimensionale Arbeit mit der Farbe gekommen sind, ist bekannt. Aber wie kamen Sie zur Arbeit mit Acrylglas?

Aljoscha: Das war eine ganz natürliche Weiterentwicklung für mich. In meinem Universum ist die Transparenz eine übergeordnete Eigenschaft, welche ich seit meiner Kindheit liebe und immer wieder versuche, durch unterschiedlichste Methoden zu implementieren. So mischte ich schon früh die transparenten Acryl-Binder in dreidimensionale Kompositionen. Mit der Zeit wurden diese Acrylschichten auch hauchdünn, so dass ich mich entschloss, ebenso dünnes, aber etwas stabileres Acrylglas als unscheinbaren Träger dafür zu verwenden, welches im Grunde eine fast identische organische Synthetik aufweist. Acrylglas ermöglicht mir, eben diesen unbegreiflichen und fast metaphysischen, utopischen Raum zu schaffen, welcher für jeden Betrachter eine unikale Wahrnehmungsperspektive bietet. – Wie eine aus Wasser bestehende, mit Wasser gefüllte und auf dem Wasser liegende, pulsierende Blume.

INSTALLATIONSANSICHTEN























DIE IDEALISTISCHE MORPHOLOGIE











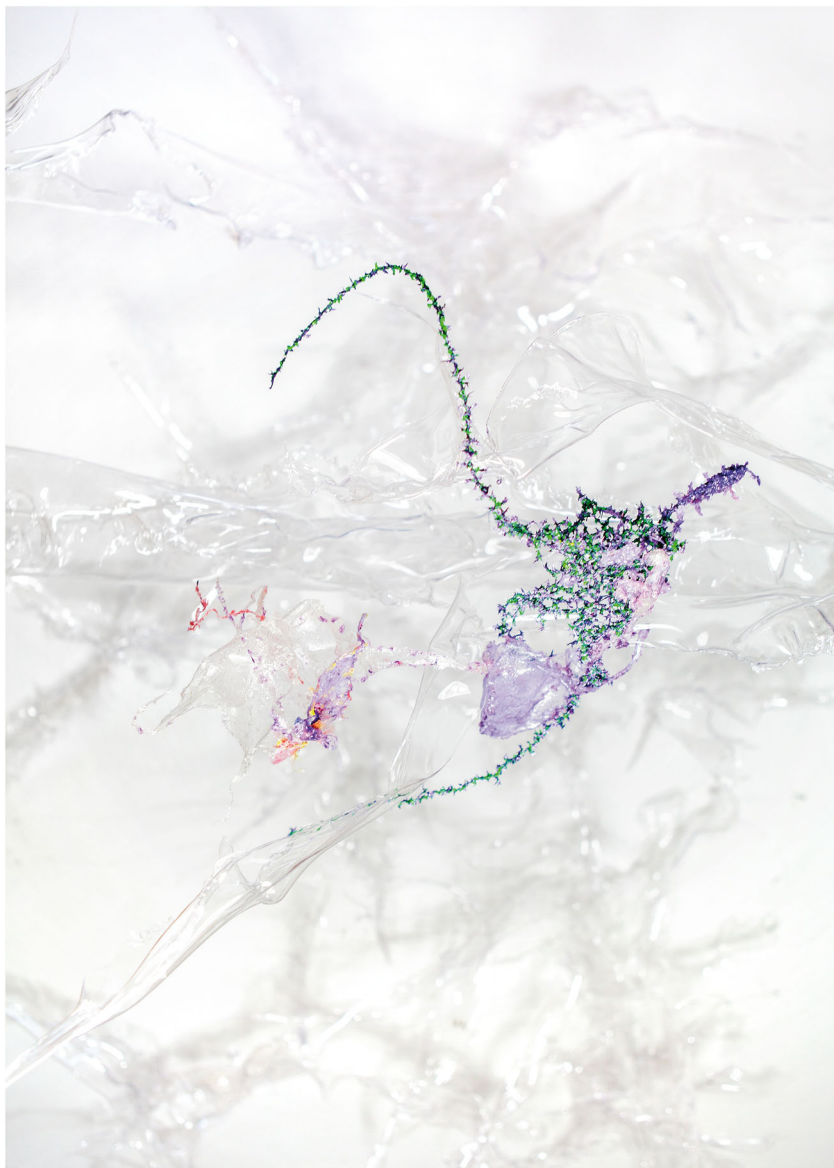


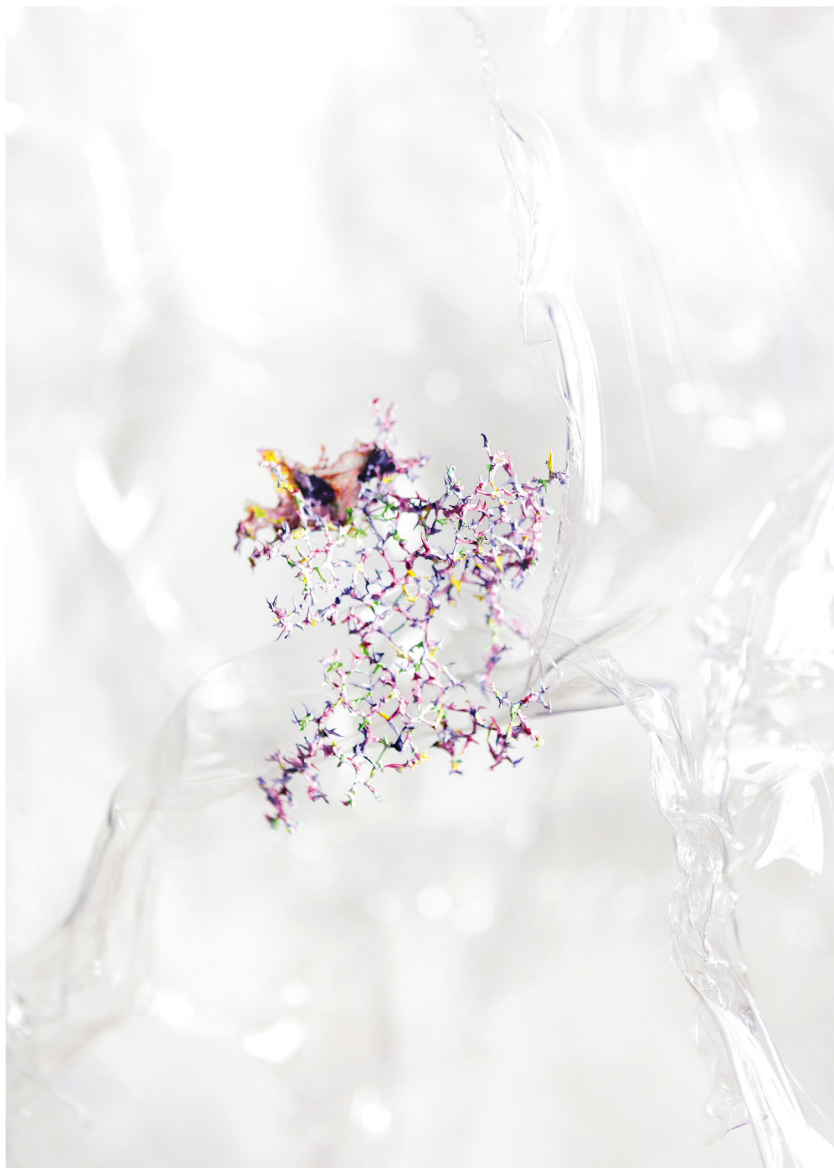














Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Aljoscha – »Urpflanze«

Goethe-Museum Düsseldorf / Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung
27. Januar bis 10. März 2019

Herausgeber
Christof Wingertzahn
Goethe-Museum Düsseldorf / Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung

Text und Redaktion
Barbara Steingießer

Grafische Gestaltung
Aljoscha, Barbara Steingießer

Fotos
Aljoscha, Barbara Steingießer

© 2019 Goethe-Museum Düsseldorf und Autoren

Goethe-Museum Düsseldorf / Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung
Jacobstraße 2
40211 Düsseldorf
Telefon 0211 8992393
www.goethe-museum.com/de
goethemuseum@duesseldorf.de

ISBN 978-3-9820611-0-8

